九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

At the Hawk′s Wellにおける2つのペルソナと鷹の象徴 : 後期のイェイツの高踏的芸術観をめぐって

木原, 謙一

https://doi.org/10.15017/2332603

出版情報：文學研究. 86, pp.23-46, 1989-02-28. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

At the Hawk's Well における二つのペルソナと鷹の象徴

——後期のイェイツの高踏的芸術観をめぐって——

木　原　謙　一

序

演劇は詩以上に文化全体との関わりのなかで成立する。それは，音楽，舞踊，美術，俳優，劇場の建築と戯曲が一体となって初めて成立する総合芸術である。詩と読者の関係は間接的であるが，演劇は舞台効果と俳優，踊り手，音楽家たちによって観衆に直接訴えかけ，観衆と一定の共感をわけ合うことを必要とする。劇のテーマと表現はその社会のモラルを越えることは許されず，法律的な枠組みも作品に直接影響を及ぼしてくることになる。1898年，イェイツとレディー・グレゴリー（Lady Gregory），エドワード・マーティン（Edward Martyn）は「アイルランドの深い思想と感情を表現することを目的とし，様々な政治的意見を超越した劇」を目指して「アイルランド文学劇場」（Irish Literary Theatre）を発足させた[1]。この運動の最初の劇，*Countess Cathleen* を上演したときには，カトリック側からの宗教的なテーマに関する攻撃に巻き込まれた。その後もイェィツは演劇の仕事に関して，政治的な面で社会と直接関わることが多かった。これは一つには，イェイツが積極的に現実問題と関わろうとした姿勢の結果であった。ナショナリストとしてのイェイツは，精神的，文化的改革によってアイルランドを復興させようとした。しかし，このような人間精神の本質に関わるナショナリズムも，大衆との関わりにおいては，どうしても皮相的な政治的プロパガンダとしてのナショナリズムと無関係ではあり得ない。民衆の求めるアイルランドの政治的な解放と，イェイツの心に描く文芸復興は初めから矛盾を含んでいたといえる。「アイルランド文学劇場」は活動

の当初には民衆のための演劇運動として発足した。しかしナショナリストとしてのイェイツの欲求と芸術家としての衝動は，演劇という観客を含めた総合芸術の場では両立し得なかった。ヒューレイン（Hugh Lane）のコレクションに関する一連の事件においてアイルランドの民衆は，芸術に対する無理解を暴露し，イェイツを失望させたことなどもあって，後期のイェイツはアイルランドの大衆への絶望という地点から出発し，民衆的な視点に対する，高踏的な芸術観によって作品を生み出した。

Maybe a twelve month since
Suddenly I began
In scorn of this audience,
Imagining a man,
And his sun-freckled face....[2]

『鷹の泉』（*At the Hawk's Well*, 1916）は，この挑戦的な新しい試みの旗揚げとしての意味を持っている。劇の初演は詩の解るもののみが招待され，マスコミ関係も締め出された。ここに至って，民衆を代表する芸術というイェイツの立場は，完全に消滅し，代わって芸術的貴族主義という新しい立場が確立された。イェイツは初演の成功を非常に喜び「私は一つの劇の形式を作り出した。これは高貴で間接的，象徴的なものであり，大衆や新聞にお金を出してもらう必要のない，貴族的な形式だ」と誇らしげに語っている[3]。

イェイツの作品が考察される場合，必ず詩人としての発展過程，前期から後期への移行が論じられるが，これはイェイツが年令と共に変貌，発展していく典型的な詩人であるという理由からだけではない。前期における純粋にロマン派的な神秘的スタイルから，後期の象徴主義的，現代的なスタイルへの転換は，イギリス文学史全体の流れにおいても興味深い転機である。『鷹の泉』は，1910年から1916年にかけての6年間の沈黙の後に，パウンド（Ezra Pound）

や日本の能の影響を受けて発表されたもので，詩人の内的な葛藤と新しい芸術理論が結びついた劇であり，この点においても注目すべき作品である。

I

鷹の象徴について考察する前に，まずこの作品の構成と登場人物である老人と若者について述べておこう。

『鷹の泉』の舞台は，人里離れた山中の涸れて久しい泉のイメージを提示することから始まる。

> I call to the eye of the mind
> A well long choked up and dry
> And boughs long stripped by the wind....[4]

木は風に吹かれて裸になっており，枯葉が泉をうめている。灰色の石もまた，この土地の不毛を示す。そこに腰の曲がった老人がいつものようにやってくる。彼は50年もの間，泉から不死の水が湧く奇跡の瞬間を待っている。水はかつて三度湧いたが，その度に泉を守る超自然的な存在である鷹の女は，魔力により老人を眠らせ，彼が気づいたときには，神秘の瞬間は過ぎていたのである。

老人が空しく独り言を呟いているところに，アイルランド神話の英雄クフーリンが岩場を登ってやってくる。この若者は「人の血と女の愛を激しく求めるもの」のように見える。彼もまた，不死の水を求めてやってきたのである。呪われた地を去れという老人の警告を無視して，若者はそこで待つ決意を固める。彼は自分の強運を信じて疑わない。

話しているうちに，二人は鷹の女の魔力にかけられる。若者は夢遊病者のようにふらふらと女に従って行き，老人は眠り込む。その間に奇跡の水が湧くが，二人が魔力から覚めたときには水はすでに消えている。鷹の女はクフーリンの

命を奪うべく「丘陵の気の荒い女たち，イーファー（Aoife）とその軍勢」を喚起する。クフーリンもまた鷹の女と戦うべく槍を取って立ち上がる。老人は彼を引き止めようとするが，クフーリンは "He comes ! Cuchulain, son of Sualtim, comes ! "と猛々しい叫びをあげながら退場する。最後に楽師たちが英雄の孤独な人生と，平凡ではあるが豊かな人生という対照的な二つの価値を讃えてこの劇は幕を閉じる。

まず問題になるのが，ただひたすら不死の水が湧くのを待っている，消極的な老人と，勇敢な若者クフーリンが表す，二つのペルソナとイェイツ自身のセルフイメージの関係である。ハロルド・ブルーム（Harold Bloom）はイェイツ自身と老人のイメージの類似を認めながらも，イェイツが求めた仮面はこのような臆病な老人ではないとし，「老人はイェイツではない。また彼の一部でもない。老人はイェイツがなることを恐れるイメージである」といっているが，この主張には少し説明が必要である[5]。伝記的な視点から見るなら，イェイツと英雄クフーリンに共通点はない。『青少年期の回想』（*Reveries over Childhood and Youth*, 1914）に描かれる，学校時代のイェイツの自画像は，恐れを知らぬ古代の英雄とは程遠い，臆病で肉体的にも精神的にもひ弱な少年の姿である。彼は「勇気がないことを恥ずかしく思い，危険を顧みず，古い帽子を追って海に飛び込んだという祖父のようになりたかった」と述べている[6]。このような少年時代を回想する49歳の詩人の姿には，限りない英雄願望とその裏にある，自己への嘲笑を読み取ることができよう。*Responsibilities*（1914）の序として書いた詩のなかで，イェイツは再び海に飛び込んだ祖父に言及して自らの人生を恥じる。

Pardon, old fathers, if you still remain
Somewhere in ear-shot for the story's end,
Old merchant skipper that leaped overboard
After a ragged hat in Biscy Bay....[7]

『鷹の泉』がこの詩や『青少年期の回想』と同じ頃書かれたものであることを考えれば，泉が湧くのを50年間（この劇を書いたときイェイツは50歳であった）待ち続ける臆病な老人は，イェイツ自身の実人生により近いペルソナであると言えそうである。イェイツは『鷹の泉』で求めるものを何も得られず，枯渇した老人を描くことにより，自己を客体化し，英雄的な仮面によってもう一つの自己の仮面である老人を嘲っているのである。「老人はイェイツではない」と言えるのは仮面であるという限りにおいてである。この意味においては若者もイェイツではない。仮面は自己そのものではないからである。ブルームの主張は「若者はイェイツではなく，イェイツがなりたいと願うイメージである」という主張によって補われるべきである。一方が否定的，もう一方が肯定的であるという違いはあるにせよ，若者と老人は，いずれも，イェイツの分裂した自己を表わす二つのペルソナである。

「永遠の泉」を求める果てしない探求という主題は，イェイツの詩作の始めから繰り返されてきたもので，『鷹の泉』の新しい特徴というわけではない。「永遠の泉」は前期における，「神秘の薔薇」や「黄金の林檎」あるいは，捕えることのできない魚等の象徴と置き換えることのできるものであり，泉を求める二人の放浪者は，前期の詩のなかでイーンガス，アシーン，ファーガスなどのキャラクターによって表わされてきた詩人の姿と本質的に異なるものではない。さらには，このような「永遠なるもの」の希求という構図は，イェイツ自身よりもむしろ，ロマン派全体の枠組みのなかで考えなければならないものである。『鷹の泉』の新しさは，この繰り返されてきたテーマにあるのでなく，その表現方法にある。日本の能と同じように，「何を」表現するか，よりも「いかに」表現するかに重点が置かれているのである。老人と若者という二つのペルソナはイェイツの分裂した自己を表わすが，これは前期の詩においては，一人のキャラクターによって表わされていたものであった。例えば，最初の劇詩 *The Wanderings of Oisin*（1889）のアシーンは，『鷹の泉』の老人と若者の性質

を共に兼ね備えた存在である。不死の水を待つ老人のように，「魔性のものに戯れて」放浪し，「腰が曲がり，頭が禿げ，盲目となった」アシーンは，かつてはクフーリンのように，数々の武勲，卓越した機略と名声をダナーンの詩人らによってうたわれた伝説の英雄であった。クフーリン的英雄像はアシーンの過去と回想のなかに存在し，『鷹の泉』の老人のような老いさらばえた英雄の姿は「咳にむせかえり，老年と苦痛で打ち拉がれ，笑いもなく，子供達には見せものとなり，ただ回想と恐怖があるだけだ」という彼の現在の姿のなかに存在する。『鷹の泉』において，クフーリンが老人の警告を無視して，鷹の女と戦うべく武器を取って立ち上がるように，アシーンもまた聖パトリックの説得を無視して，杖を取って出かける。しかし，アシーンの決意はクフーリンのあげる叫びと比較して，いまひとつ力がない。引き裂かれた自己という構図は，アシーンのなかにも確かに認められるものであるが，*The Wanderings of Oisin*の場合，英雄と老人という二つのペルソナが一人のキャラクターによって表現され，老人の過去のなかに英雄像が示されるという回想形式を取るために，自己憐憫的な弱さを免れないのである。クフーリンの叫びは，英雄的な挑戦であると同時に，老人のイメージの否定でもある。自己の仮面の強烈な否定の中に一種の英雄的な歓喜が生まれているのである。

II

老人と若者の対立関係は詩人の自己の分裂状況を表すものであるが，同時に現代という時代の分裂状況とも対応していると考えられる。イェイツはルネサンス以降，文化は分裂衰退していると考え，現代を人間性崩壊の時代として捉えた。クフーリンの活躍する英雄の時代は，その対極にある調和のとれた世界で，そこでは神話を語る者と聞く者の間に差はなく，同じ感動を共有していたという。イェイツは二つの世界を対比させることにより，病める現代に一つの解答を与えようとした。時間と共に分裂していく文化という概念は *A Vision*

（1926）の中で，円錐形のモデルによって説明されるが，これは統一から分裂に向う歴史の流れを幾何学的に示したものといえる。『鷹の泉』もこの歴史観を反映しており，それは鷹の象徴によって示されている。

詩のイメージとして円錐形のモデルが最も直接的に表現されているのは，"The Second Coming"で，この詩において鷹師と鷹のイメージが，文化の分裂を表すものとして用いられていることは興味深い。

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer ;
Thing fall apart ; the centre cannot hold ;
Mere anarchy is loosed upon the world....[8]

鷹師のもとを離れた鷹は，円錐形を描きながら空へと舞う。鷹師と鷹の分裂（"The falcon cannot hear the falconer"）は，「存在の統一」の破壊を意味し，鷹の舞は時代と共に分裂拡散していく文化を表す。『鷹の泉』におけるクフーリンと鷹の女も同じイメージとして捉えることができる。クフーリンは世界で最高の鷹を持つ者であり，鷹が人間の女に生ませた子である[9]。クフーリンの名は「Caulann の猟犬」を意味し，捕猟者という点に於いても鷹師的存在である。一方，泉を守る鷹の女は捕えることのできない鷹として描かれている。

And though I have good hawks, the best in the world
I had fancied, I have not seen its like. It flew
As though it would have torn me with its beak,
Or blinded me, smiting with that great wing.
....
Could I but find a means to bring it down
I'd hood it.[10]

円錐形の象徴は1917年の12月6日にイェイツ夫人の自動手記により得られたと言われるが，これはイェイツ固有の象徴というわけではない。円錐形は神秘主義にしばしば現れる原形的な象徴であって，例えば降霊術で用いられたソロモンの印章はイェイツの図形と非常に類似している[11]。その神秘的成立過程にもかかわらず，円錐形のモデルは，イェイツの思想に突然現れた，全く新しい象徴体系と考える必要はない。したがって『鷹の泉』が1917年以前に書かれたという事実は，この作品の背後にイェイツの独特の歴史観である円錐形の概念を見ることの障害にはならない。実際，劇の開幕の際に示される鷹を示す模様のついた三角形の布は，イェイツの歴史的ヴィジョンである円錐形を暗示すると考えることも可能である。いずれにせよ，分裂した現代と神話的調和世界という対立関係を見ることなしに，この劇を考察することは困難である。

冒頭で，"Time—Irish heroic age"と述べられるが，実際に舞台に描かれる場面は，英雄時代の理想的な調和世界ではなく，エリオット（T. S. Eliot）がしばしば描くような現代の精神的荒地である。干上がった泉，裸になった木の枝，泉を埋める枯葉，腰の曲がった老人，灰色の石，これら全てのイメージはイェイツの想定するアイルランドの英雄時代のものではない。即ち，冒頭の言葉にもかかわらず，この劇の時代背景は現代であると考えられる。冒頭の言葉については，後でもう一度触れることにして，ここに登場するクフーリンに注目してみよう。彼は黄金と，光る飾りを衣服につけている。「魔力にかかったような波を越えて」この地に辿りついたのである。それはあたかも時間を越えて，神話の中の人物が現代に現れたかのようである。イェイツはこの若者が老人とは別の世界に属するものであることを，二人の会話のなかで示そうとしている。例えば，

> ... If I may judge by the gold
> On head and feet and glittering in your coat,
> You are not of those who hate the living world.[12]

という老人の言葉は，若者が老人のように憎悪の世界に住むものでないことを意味する。あるいは，

> You should be native here, for that rough tongue
> Matches the barbarous spot.[13]

というクフーリンの言葉は，老人がこの荒地の 'native' であり，その言葉がこの土地同様 'rough' であること，一方，若者の言葉は老人とは全く異なった高貴なものであることを意味する。さらに，クフーリンは "I have an ancient house beyond the sea" と述べる。この "ancient house" は由緒ある家という意味で使われているが，老人の住む世界との時間的差異を感じさせる言葉でもある。若者は，"I am named Cuchulain, I am Sualtim's son" と名乗るが，老人はこの有名な名を耳にした事がない。初期の草稿段階では，老人はクフーリンの名を知っていることになっていたが，後になって現在のように改められた。この改訂には，高貴な英雄時代を忘れ去った粗野な現代の人間精神を表そうとする意図があるように思える。

イェイツは『鷹の泉』はクフーリンを題材とした劇作の導入としての意味を持つと述べているにもかかわらず，実際にはクフーリンという名をこの劇で二度しか使っていない。彼は固有名詞を意図的に避けて，その代わり "Young Man" という表現を用いた。これはクフーリンを普遍的な意味での英雄，あるいは英雄時代を表すものとするためとも考えられる。老人に名前が与えられていないのも同様の理由によるのであろう。したがって，若者と老人の邂逅は歴史における若い時代と年老いた時代，即ち，古代と現代の対話であると見ることができる。

Ⅲ

鷹の象徴が示す第二の意味は，人生における避け得ない苦しみ，即ち，イェイツが詩のタイトルで，“Adam's Curse” と呼んでいるものである。

『鷹の泉』のセッティングは明らかにエデンの園と関係がある。英知の木の実を落とす榛の木は，エデンの園における二つの木を思わせる。劇の最後で楽師たちは突然，“Aoife！ Aoife！” と叫ぶ。Aoife はアダムの妻イヴのゲール語形である。老人の “never till you are lying in the earth / Can you know rest” という言葉は創世紀 3 章から取られたものである。アダムとイヴは墜罪後，「命の木からも取ってたべ，永遠に生きることのないように」エデンの園から追放され，エデンの東には，生命の樹の道を守るものとして，ケルビムと回る炎の剣が置かれた。エゼキエル書のケルビムは四つの顔——そのうち一つは鷲の顔である——と四つの翼を持っている。（イェイツは *The King's Threshold* において，このケルビムに言及している[14]。）エデンの園の番人は生命の木の道を守るものであると同時に，罪ある人間が再びエデンの園に帰ることを禁止するものである。鷹の女はこの劇で “The Guardian of the Well” として紹介されている。エデンの園の “guardian” と泉の “guardian” である鷹の女の類似はこれまで指摘されなかったが，人間に与えられた「呪い」というテーマを考える場合，最も重要な類似である。二つの “guardian” は共に人間と “immortality ” の断絶を表しているからである。

イェイツは対立する理想的な詩的ペルソナとして，「聖者」と「英雄」を想定し，「偉大な詩のスタイルのなかには常に聖者や英雄がいる」と述べる[15]。イェイツが好む幾何学的なモデルでは，前者の人生は直線に，後者の人生は曲線にたとえられる。聖者が魂の完成を目指し，天を指向するのに対し，後者は到達不可能なものを求めてさまよい歩く。聖者の目指す天が球体（“sphere”）で表されるのに対し，英雄のさまよえる地は螺旋状の円錐形（“gyre”）で表される。

全て生けるものはこの苦しみの運動である "gyre" を回り，「死と誕生の罪」である輪廻を繰り返す。聖者のみがこの呪いの環から開放されて "sphere" に至る[16]。『鷹の泉』における老人と若者の関係は，イェイツの作品にしばしば見られる聖者と英雄という対立関係を思わせる。例えば，この二人の邂逅は，イェイツに少なからず影響を与えたニーチュの『ツァラトゥストラはこう言った』の英雄的存在であるツァラトゥストラと白髪の聖者の山中での邂逅を彷彿させる。しかし，人間に与えられた「呪い」という視点から老人と若者を見るなら，二人はいずれも欺かれた（"deceived"）呪いの人生を生きており，この点において，老人は聖者ではない。*Mythologies* において，イェイツは，詩人も英雄も共に欺かれる，ただ聖者のみが人生に背を向けているが故に放浪することも欺かれることもないといっている[17]。老人は，踊る鷹の女に欺かれたもの（"One whom the dancers cheat"）[18]であり，求めるものを見いだす事無く放浪するものである。

Why wander and nothing to find ?[19]

イェイツは聖者的な人生と英雄的な人生の両方に引かれていたが，自己のペルソナとして常に英雄的仮面を選択した。イェイツが聖者的仮面を詩における自己表現として用いたことはない。『鷹の泉』の老人は，天上を目指す聖者ではなく，クフーリン同様地上を彷徨う放浪者である。この点において『鷹の泉』の不毛な山中はエデンの園というよりは，呪われたカインが放浪の末辿りついた土地，エデンの東の「放浪の地」ノドを思わせるものがある。

イェイツの場合，人間に与えられた "curse" というテーマは，聖書の文脈を離れて魂の再生，輪廻の概念に結びつく。老人の放浪の年月である50年という数字はイェイツの歳を示すと同時に，生と死のサイクル，また歴史におけるサイクルでもある。人間に与えられた「呪い」と逃れることのできない輪廻を中心的主題とする *Purgatory*（1939）において，50年は輪廻の周期を表わす数字と

して用いられている。この劇は少年とその父親である老人の対話により成っている。少年が老人に「じゃあ，この道は以前にも来たことがあるわけだ」と聞くと，老人は一本の枯れ木を示す。その木は50年前は青々と茂っていたのである。

I saw it fifty years ago
Before the thunderbolt had riven it,
Green leaves, ripe leaves thick as butter,
Fat, greasy life,[20]

50年前は，茂っていたが，いまは枯れ果てている木は『鷹の泉』の老人を彷彿させる。彼もまた，50年前はクフーリン同様若く潑剌として，好運の風と思えるものに送られて，この泉のもとにやってきたのである。

I came like you
When young in body and in mind, and blown
By what had seemed to me a lucky sail.[21]

同一のイメージを重ねることにより，一つの作品と他の作品を結びつける方法は，イェイツがしばしば用いたものであり，*Purgatory*と『鷹の泉』の関係は当然考慮に入れられるべきである。*Purgatory*で述べられる，人は呪いの人生を一度といわず，何度も繰り返すというテーマは，老人と若者の関係にもあてはまる。即ち，クフーリンが50年前の老人の姿であるのと同様，老人は50年後のクフーリンの姿である。

老人と若者の関係をさらに明確にするのは，老人が語る，人生の呪いについての具体的な説明である。

The old are cursed already. The curse maybe
Never to win a woman's love and keep it ;
Or always to mix hatred in the love ;
Or it may be that she will kill your children,
That you will find them, their throats torn and bloody,
Or you will be so maddened that you kill them
With your own hand.[22]

一人の女の愛を得ることのできないという呪いは，イェイツとモード・ゴンの関係を暗示する。また，狂って自分の子を自らの手で殺す呪いとは，クフーリンがイーファーに生ませた実の子コンラ（Conla）を狂乱して殺すという伝説を指している。老人は現在のイェイツの実人生における苦しみと，過去のクフーリンの狂乱を共に自らの呪いとして語っている。クフーリンの未来に対する予言は，老人の過去の経験でもある。クフーリンの未来は老人の経験のなかに内包されているのである。このようにして見るなら，イェイツ自身を暗示する老人は，クフーリンのいわば輪廻による生まれ変わりという意味を持ってくる。病める現代に生まれた老人もまた，クフーリンと同じ鷹の血を引いているのである。

Ⅳ

鷹の象徴はこれまで述べてきたような，神秘主義的な思想体系のみにかかわるものではなく，もっと現実的，政治的な問題にかかわる側面も含んでいる。

一般に神話，伝説とナショナリズムは結びつきやすい。特にクフーリン伝説はアイルランドの民族的英雄指向の中で育まれてきた伝説であるので，イェイツに於いてもクフーリンが取り扱われるときには政治的な含みを持ってくることが多い[23]。

1916年，イギリスの支配下で苦しんでいたアイルランドの独立を目指して，パトリック・ピアス（Patrick Henry Pearse, 1879－1916）らを中心とする約700名がダブリンのオー・コーネル街の中央郵便局に立てこもり，独立宣言文を掲げた。ピアスは神話，伝説を題材とし，独立の夢をうたう詩人で，クフーリンを崇拝していたことで知られている。立てこもった700名はみなクフーリンになった心で戦ったという。蜂起はすぐに鎮圧され，15名の指導者が処刑された。蜂起の指導者たちはイェイツが個人的によく知っていた人たちであった。その後，復活祭蜂起を記念して中央郵便局にはオリバー・シェパード（Oliver Sheppard）によるクフーリンの銅像が建てられた。この事件はイェイツの創作意識に重要な影響を及ぼし，その影響は，特にクフーリンを題材にした詩や劇に直接的に現れた。現代に甦るクフーリンの英雄像は一種の魔力を帯びて詩人を魅了する一方で，冷徹な詩人の目は，英雄的蜂起のなかに，政治の虜になった人々の精神的不毛性を見逃さない。郵便局に建てられたクフーリンの銅像は，彼にとってはクフーリンの死，即ちアイルランドの民族的英雄伝説の終焉を象徴するものとして映ったのである。イェイツが死の直前に書いた*The Death of Cuchulain*の最後で彼はもう一度，この郵便局の銅像の意味を問う。

What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly ?[24]

『鷹の泉』は1913年から1916年にかけて書き上げられたもので，劇の初演は1916年の３月である。復活祭蜂起は４月24日であるので，事件が起きたときには劇はもう完成していた。その後現在の形になるまで訂正された部分はごく一部である。しかし，ヒロイズムのなかに潜む美と恐怖というテーマは，イェイツの作品に初めから存在していたもので，“Easter 1916”で突然現れたわけではない。例えば，最初の劇*The Countess Cathleen*（1892）において，すでにこの主題は扱われている。これは飢饉のために魂を売り渡したアイルランドの人々

を哀れみ，自分の魂を売ることによって人々を救ったキャスリーン伯爵夫人の英雄的行為を語った劇である。イェイツは，モード・ゴンが政治的狂信と憎悪の虜にされていて，その魂を破滅されるにちがいないと心配し，その思いがこの劇を生み出したと言っている[25]。イェイツは，この時すでに人々を救ういう英雄的行為のなかに，魂を破滅させるという魔性が潜んでいることに気づいていたのである。

イェイツが政治的な問題に深く関心を寄せるようになったのは，イギリスにおける5年間の留置生活とフランスでの長い亡命の後，1884年に帰国したジョン・オーレアリー（John O'Leary）との出会いを通してである。オーレアリーは彼にトマス・デーヴィス（Thomas Davis）の詩集を貸して，それらの詩がきっかけで自分はナショナリズムの運動に参加するようになったといった。イェイツは，デーヴィスのつまらない詩でもこの英雄的人物を動かすことができるということに非常に感動したと言っている[26]。当時イェイツは20歳であった。イェイツは生涯の創作生活において，政治的なものとはいつも距離を置こうとしていたが，彼自身は常にIRB[27]の一員であることを意識していた[28]。詩作より劇作は政治的色彩が濃く，特に初期の劇は愛国運動家としてのイェイツの特徴を強く感じさせる。しかしナショナリストとしての衝動と，芸術家としての衝動の葛藤は次第に大きくなり，ついに彼は全ての劇作に絶望し，戯曲を書くことを止める決心をする[29]。実際1910年から1916年の間，新しい戯曲は一つも書かれていない。『鷹の泉』はこの沈黙を破って書かれた初めての劇であり，イェイツとナショナリズムとの関連を考えるうえでも注目すべき作品である。

この劇の中心的シンボルである鷹については，超自然的なものの化身，神聖なる力，あるいは，人を欺く抽象概念，「存在の統一」を破壊する虚偽，幻想など様々な解釈がなされる。多くの解釈を生む原因の一つは鷹の象徴の持つ曖昧性である。鷹の女という超自然的な魔性の力は老人と若者を欺くものであり，その声と踊りは泉を求めるものに呪いをかける。またこれは争いを生み出す魔力でもあり，この点に於いて，鷹は 'evil' なものであるが，一方，鷹の女

は泉を守るものであり，神聖な存在でもある。クフーリン自身にも鷹の血が流れている。老人もまた，鷹の血を引くものであることは先に述べた。多くの解釈を生むもうひとつの原因は，『鷹の泉』の鷹のイメージと他の作品にしばしば現れる鷹のイメージが異なっているように思えることである。他の作品において鷹は通常，高貴さ，孤高の信念，英知，自由を表し，それが悪の要素を帯びることはない。ところが『鷹の泉』では鷹の持つ邪悪な面が強調されていて，人を惑わす魔性がその最大の特徴となっている。そのためにこの劇の鷹は他の作品の鷹とは全く別のものと考えるべきかという疑問が提起されるわけである。

この問題に一つの解決の糸口を与えるのは，イェイツのナショナリズム，特にヒロイズムの概念である。1918年，イェイツはレディー・グレゴリーの息子，ロバート・グレゴリー（Robert Gregory）の死を題材にして，"An lrish Airman Forsees his Death" を書いた。ここに表されるヒロイズムは "Easter 1916" で述べられる破壊的なヒロイズムと明確な対照をなしている。後者のヒロイズムが，政治的理念が駆り立てる憎悪が生み出す「恐怖の美」であるのに対し，前者のヒロイズムは，法にも大儀にも，役人にも，歓呼する大衆にも縛られない孤高の精神が生み出すものである。

> Nor law, nor duty bade me fight,
> Nor public men, nor cheering crowds,
> A lonely impulse of delight
> Drove to this tumult in the clouds....[30]

『鷹の泉』の鷹はこの二つのヒロイズムの性質を共に内包している。それは古代から英雄に流れる血であり，同時に人の魂を破壊へと誘う魔性の力でもある。老人はクフーリンに鷹の女の魔力をこう説明する。

The Woman of the Sidhe herself,
The mountain witch, the unappeasable shadow.
She is always flitting upon this mountain-side,
To allure or to destroy. When she has shown
Herself to fierce women of the hills
Under that shape they offer sacrifice
And arm for battle. There fall a curse
On all who have gazed in her unmoistened eyes....[31]

鷹の女が丘陵の気の荒い女達にその姿を現すと，女達は犠牲を捧げ武装するという後半の記述は，復活祭蜂起に代表されるような愛国的武力闘争，あるいは，モード・ゴンのように政治運動に生涯を捧げた人たちの生き方を思わせる。老人のこの言葉は1916年に書き加えられたもので，復活祭蜂起を意識して挿入されたものかもしれない。鷹の女は "mountain witch" と呼ばれているが，これも復活祭蜂起を暗示する言葉である。*The Death of Cuchulain* でイェイツは，復活祭蜂起に言及し，

What comes out of the mountain
Where men first shed their blood ?[32]

と問う。鷹の棲む "moutain" は，老人が俗世を離れて一人孤独に生活する場所であると同時に，破壊的なヒロイズムを生む場所でもある。

V

小数の洗練された観客だけを対象にした劇形式をイェイツは日本の能のなかに見いだしたと言っているが，これはイェイツの能に対する誤解である[33]。歌

舞伎との比較において能は確かに貴族的であるが，イェイツが考えるように貴族のためだけの芸術であるというわけではない。能に関するイェイツの情報源はエズラ・パウンドであり，パウンドはフェノロサ（Fenollosa）を通して能を理解した。フェノロサとパウンドによる "Noh or Accomplishment" は能を以下のように紹介している。

> These plays or eclogues were made only for the few for the nobles ; for those trained to catch the allusion.[34]

しかし，日本の能は猿楽から発生したもので，常に大衆と繋がりを保ちながらその基礎を固めていった芸術で，足利氏の庇護を受け，貴族的な形式として花を咲かせた後も常に大衆へ帰る用意があった。世阿称は『風姿花伝』の中で，鑑識眼のない大衆に対してどのように対処すべきかという問題について次のように述べている。

> この藝とは，衆人愛敬をもて，一座建立の壽福とせり。故に，餘り及ばぬ風體のみなれば，また，諸人の褒美缺けたり。このために，能に初心を忘れずして，時に應じ，所によりて，愚かなる眼にもげにと思うやうに能をせん事，これ，壽福なり。よくよく，この風俗の極めを見るに，貴所・山寺・田舎・遠國・諸社の祭禮に至るまで，おしなべて，譏りを得ざらんを，壽福の達人の爲手とは申すべきか。されば，いかなる上手なりとも，衆人愛敬缺けたる所あらんを，壽福增長の爲手とは申し難し。しかれば，亡父は，いかなる田舎・山里の片邊にても，その心を受けて，所の風儀を一大事にかけて，藝をせしなり[35]。

イェイツは能楽師による本物の能を見たことはない[36]。能がイェイツに伝わった経路は，一般にフェノロサの残した遺稿をパウンドが引き継ぎ，パウン

ドがイェイツに紹介したとされるが，フェノロサを助けた平田禿木の存在は忘れられがちである。しかし，フェノロサが彼に書いた手紙を見ると，能の翻訳には，平田禿木が全面的に援助していたことがわかる。こうしてみると，能がイェイツに伝わるまでには三重四重の媒介を経ているわけである。したがって，『鷹の泉』における，能を基礎にした構成及び人物の表現のスタイルは，日本の伝統的な能をモデルにしたというよりむしろ，イェイツが理解し，想像した独特の能のイメージによるものであると考えた方が良い。

これまで，登場人物や劇の構成，伝記的事実との関わりなどを細かく調べることによって，鷹の象徴を分析してきたが，実はこれらの一つ一つの構成要素やプロットは劇の小道具に過ぎず，二次的な意味しか持っていない。この劇を「読む」というだけに重点を置いて考えれば，構成要素とプロットの意義だけを考えればよい。その場合，この劇の主役はクフーリンもしくは老人ということになり，クライマックスはクフーリンが歓喜の叫びをあげて退場する最後の場面ということになろう[38]。しかし事実は全く異なる。『鷹の泉』は「踊り手のための戯曲」の最初のものであり，主役は踊り手である鷹の女である。初演の時，鷹の役は現代舞踊の先駆である，日本人の伊藤道郎が演じた。ジョゼフ・ホーン（Joseph Hone）は伊藤道郎を "a traditional dancer of Japan" として紹介しているが[39]，これは誤りで，彼は日本にいた頃，歌舞伎を少し学んだことがあったが，能については，幼い頃，能気違いの伯父に連れられてときどき見に行ったことがあるという程度しか知らなかった。伊藤の回想によると，イェイツとこの日本の現代舞踊の先駆者は，レディー・オットー・モレル（Lady Ottoline Morrell）のパーティで出会った。その時，伊藤は一文無しで三日間何も食べていなかったのだが，無理やり連れてこられて，ショパンの曲に合わせて踊ったという。彼はこれ以前にもロダンや，ドビュッシーらとも会っていたのだが，本格的な仕事はイェイツの『鷹の泉』が初めてであった。イェイツは彼の才能を非常に高く買い，"Four Plays for Dancers" の中でこう書いている。

> I have been elaborating my poem in London where alone I can find the help I need—Mr Dulac's mastery of design and Mr Ito's genius of movement....[40]

伊藤は鷹の踊りを演じただけでなく,他の俳優の動きや仕草も演出した。イェイツは「私の作品は，日本人の踊り手によって可能になる」と言っている[41]。伊藤がニューヨークに去った後のイェイツの楽胆ぶりは,「私は何か他のものに転向しなければならないか，他の舞踊家を探さなければならないだろう」という言葉によってもわかる[42]。一方，クフーリンの役はヘンリー・エインリー（Henry Ainley）が受け持ったが,イェイツは彼をこの劇の唯一の欠点とみなし役から下ろしたがっていた[43]。つまり，プロットの構成なかでは最も重要であるクフーリンは実際には踊り手の脇役にすぎなかったのである。この劇の最大のクライマックスはクフーリンの退場の場面ではなく，伊藤が演ずる鷹が，若者と老人を魔力にかけるべく踊る場面である。「クライマックスには，人間の自然のままの乱れた激情の代わりに踊りがある」とイェイツは言っている[44]。

初演の時の伊藤の踊りを再現することはできないが，彼のもとで13年間舞踊を学んだヘレン・コールドウェル（Helen Caldwell）によると，その踊りは能の舞を変えたもので,「舞台と観客を共に催眠状態に誘う単調さに微妙な変化を加えた，緊張を持続する動きであった[45]。」また，イェイツは次のように言っている。

> There, where no studied lighting, no stage-picture made an artificial world, he was able, as he rose from the floor, where he had been sitting cross-legged, or as he threw out an arm, to recede from us into some more powerful life. Because the separation was achieved by human means alone, he receded but to inhabit as it were the deeps of the mind[46].

この劇の設定は舞台演出というよりはむしろ宗教儀式に近い。榛はドルイド教

の聖なる木であって，井戸は聖なる場所であり，アイルランドで最初のミサが行われたのは泉のそばの石の上であった。イェイツは『鷹の泉』のマニュスクリプトを保管した封筒に "The Poet and the Actress" というダイアログを同封し，その中で，彼が求める芸術は魂の奥底で起こる戦いだと述べ「それは現実世界と夢との闘争だ」と言っている[47]。『鷹の泉』の試みは一種の宗教的雰囲気の中で観客を鷹の踊りによって現実から夢へ，現代から古代へと誘う事にある。イェイツは，観客を制限することにより，隔離された夢の空間を創り，人工的な古代，即ち，"Irish heroic age" を再現しようとしているのである。

結び

先に述べてきたように，この作品に登場する人物や場面はそれぞれ深い意味を持っており，他の象徴と関連しながら，非常に複雑かつ巧妙に絡み合って，全体としてイェイツの中心思想である歴史的ヴィジョンや生命の再生の概念，あるいはナショナリズム，ヒロイズムを表現している。しかし，この短い劇のなかで，観客がその全ての意味を把握することは，まず不可能であるように思える。またイェイツもそれを期待してはいなかったであろう。ただこのことはあまり重要でない。ちょうど宗教儀式において複雑な意味と構造を持つ所作や象徴が，儀式に携わる人々に理解されずとも，そこに一定の宗教的空間を作り出すように，芸術的空間を作り出すことが劇の第一の目的なのである。イェイツの言葉を借りるなら，「失われた信仰の儀式」なのである[48]。

『鷹の泉』を一つの能として見るなら，それは不完全なものと言えるかもしれない。しかし，これは能ではなく，イェイツが発見した新しい演劇の形式であり，現代舞踊の先駆的な作品である。T. S. エリオットは『鷹の泉』を見るまでは，イェイツを1890年代のつまらない生き残りと思っていたが，この劇を見た日から，イェイツを見る目が変わったといっている[49]。『鷹の泉』は，現代は，語るものと聞くものが分裂した時代，「存在の統一」が不可能な時代で

あるという前提に立って書かれた作品であり，イェイツの近代的な芸術意識を持つ作家としての立場を明確に打ち出した作品といえる。鷹の叫びはこのようなイェイツの新しい高踏的な芸術観，芸術的貴族主義とも呼べる立場の宣言でもある。

1. See Joseph Hone, *W. B. Yeats* (Harmondsworth : Penguin Books, 1943), p. 160.
2. W. B. Yeats, *Collected Poems of W. B. Yeats* (London : Macmillan, 1967) , p. 167. イェイツの詩からの引用はすべてこの版による。以下 *CP* と略す。
3. W. B. Yeats, *Essays and Introductions* (London : Macmillan, 1961), p. 221.
4. W. B. Yeats, *Collected Plays of W. B. Yeats* (London : Macmillan, 1969), p. 208. イェイツの劇からの引用はすべてこの版による。以下 *CPL* と略す。
5. Harold Bloom, *Yeats* (New York : Oxford Univ. Press, 1970), p. 295.
6. W. B. Yeats, *Autobiogaphies* (London : Macmillan, 1955), p. 268.
7. *CP*, p. 113.
8. *CP*, pp. 210-1.
9. Cf "On Bailes Strand," *CPL*., p. 257.
10. *CPL*, p. 214.
11. See Richard Ellmann, *Yeats : The Man and the Masks* (London : Macmillan, 1949), p. 232.
12. *CPL*, p. 211.
13. *CPL*, p. 212
14. *CPL*, p. 141.
15. W. B. Yeats, *Mythologies* (London : Macmillan, 1962), p. 333.
16. See "Seven Propositions" quoted by Richard Ellmannin in his *The Identity of Yeats* (London : Faber and Faber, 1964), p. 236.
17. W. B. Yeats, *Mythologies* (London : Macmillan, 1962), p. 337.
18. *CPL*, p. 213.

19. *CPL*, p. 210.
20. *CPL*, pp. 681－2.
21. *CPL*, p. 213.
22. *CPL*, p. 215.
23. クフーリン伝説は，紀元前後あたりから語り出されたと推定され，ローマ軍と激戦を繰り返したケルトの英雄，ウェルキンケトリックスの影響を受けている。Cf. 三橋敦子，『アイルランド文学はどこからきたか』（誠文堂新光社，195），p. 53.
24. *CPL*, p. 704.
25. See "The Circus Animals' Desertion," *CP*., pp.391－2.
26. Ellmann, p. 47.
27. IRB＝Irish Republican Brotherhood
28. See Hone, p. 148.
29. Cf.伊藤道郎，「思い出を語る―『鷹の井戸』出演のことなど」（『比較文化』，第二号，1956），p. 72.
30. *CP*, p. 152.
31. *CPL*, pp. 214－5.
32. *CPL*, p. 705.
33. A. N. Jeffares and A. S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats* (London：Macmillan, 1975), p. 85.
34. Fenollosa and Pound, *Noh or Accomplishment* (London：Macmillan, 1916), p. 5.
35. 世阿弥，『風姿花伝』（東京：岩波書店，1986），pp. 75－6.
36. イェイツが "Certain Noble Plays of Japan" で言及している日本の踊り手とは伊藤道郎のことで，彼は能楽師ではなく，現代舞踊家である。伊藤の他に日本人として，イェイツに能を伝えたのは，1915年，偶然ロンドンにいた伊藤の友人，久米民之助，萱野二十一である。彼らは能を学んだことがあり，謡曲に詳しかった。
37. See 古川久，「フェノロサの手紙」（『比較文化』，第二号，1956）
38. See Bloom, p. 295.

39. Hone, p. 293.

40. *Essays and Introductions*, p. 236.

41. *Ibid*, p. 224.

42. *Ibid*, p. 224.

43. W. B. Yeats, *Letter of W. B. Yeats* ed. Allan Wade (Rupert Hartt–Davis, 1954), p. 609.

44. Essays and Introductions, p. 230.

45. ヘレン・コールドウェル,『伊藤道郎』(中川鋭之助訳, 早川書房, 1985), p. 52.

46. *Essays and Introductions*, p. 224.

47. See Curtis Bradford, *Yeats at Work* (Southern Illinois Univ. Press, 1965), p. 215.

48. *W. B. Yeats and T. Sturge Moore*, Correspondence 1901 – 1937, ed. Ursula Bridge (New York : Oxford University Press, 1953), p. 156.

49. T. S. Eliot, "Ezra Pound," *Poetry* (Sept. 1946), p. 326.